LE DÉPASSEMENT HEIDEGGERIEN DE L'ESTHÉTIQUE ET L'HÉRITAGE DE HEGEL

von Jacques Taminiaux

On sait que la postface de l'essai de Heidegger sur *L'origine de l'oeuvre d'art* insiste sur ce que les pages qui la précèdent „concernent l'énigme de l'art", l'énigme que l'art est lui-même; „loin de nous, ajoute-t-elle la prétention de résoudre cette énigme: il importe avant tout de la voir".[1] Comment accueillir ces propos? S'y agit-il d'une simple redite? Mais pourquoi cette insistance sur l'énigme? Si l'essai même n'avait été tout entier qu'attention à l'énigme, préparation au seul accueil de celle-ci, pourquoi cette dénégation de toute prétention à la résoudre? Pourquoi si fermemnt écarter cette prétention sinon parce que l'essai lui-même, à certains égards au moins, la prenait à son compte? Difficile de ne pas accueillir ces propos comme l'aveu d'une ambiguïté au coeur même de l'essai, comme l'indice de ce que celui-ci oscille entre l'exposition à l'énigme et tout autre chose: l'apport d'une solution à un problème. Aveu qui nous semble confirmé, plusieurs années après la postface, par le supplément. Celui-ci stipule, en effet: „Ce que peut bien être l'art voilà une des questions auxquelles l'essai ne donne pas réponse. Et ce qui semble être une réponse n'est qu'un signe qui guide le questionnement (cf. les premières phrases de la *Postface*)"[2].

Approche de l'énigme de l'art ou apport d'une réponse au problème philosophique de l'essence de l'art, telle est donc l'ambiguïté, à la fois dite et tue, eu égard à laquelle nous sommes invités à relire l'essai. Mais comment entreprendre cette relecture? De quel secours cette ambiguïté, à peine pressentie jusqu'ici, est-elle à cette entreprise? Peut-être la suite de la postface, puisque c'est son début qui nous fait pressentir l'ambiguïté, nous aidera-t-elle à dégager les premières implications de celle-ci?

Deux autres thèmes déterminent le cours ultérieur de la postface: l'esthétique d'abord, puis le destin de l'art occidental. L'esthétique c'est le nom

1. *Chemins*, trad. Brokmeier, Gallimard, éd. 1962, p. 62.
2. *Id.*, p. 68.

que s'est donné une discipline spécifiquement moderne. Elle a consisté à considérer expressément les oeuvres d'art comme des *objets* de l'appréhension sensible, c'est-à-dire de ce qu'elle envisageait comme une modalité de la subjectivité, l'*Erlebnis*. En vertu de cette manière de considérer les oeuvres, l'*Erlebnis* acquérait statut de norme ultime; elle déterminait l'essence de l'art, elle devenait „le principe qui fait autorité non seulement pour la jouissance de l'art mais aussi pour la création"[3]. Du même coup l'énigme qu'est l'art est menacée. L'énigme c'est que l'oeuvre oeuvre, comme la parole parle, comme le monde mondanise, comme le temps temporalise, comme l'être est. Référée à l'*Erlebnis*, l'oeuvre cesse d'oeuvrer. L'énigmatique consistance de son identité et de sa différenciation se dissout, elle se fond enjouissance, en émotion, en excitation vitale. Toutes stimulations porteuses d'imprévu certes mais dans lesquelles le „sujet" ne fait que dilater son empire, s'assurer de soi. L'impérialisme esthétique de l'*Erlebnis* pose donc la question du destin de l'art. Impossible d'affronter cette question — dernier thème de la postface — sans s'expliquer avec la parole de Hegel: „Die Kunst ist nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes ...". S'il est vrai que règne l'*Erlebnis* et qu'en elle l'énigme se dissout, alors Hegel a raison: l'art est pour nous chose passée, il est entré en agonie.

Ici commence à s'articuler l'ambiguïté pressentie. Reconnaître l'énigme de l'art, c'est tenter de dépasser l'esthétique, figure moderne de la métaphysique. Reconnaître que l'empire de la subjectivité sur l'art n'est pas une invention de l'esthétique mais l'expression par celle-ci du principe qui régit la modernité, reconnaître cela, c'est confirmer l'esthétique sous sa figure la plus métaphysique: celle qu'elle eut dans les *Leçons sur l'esthétique* de Hegel qui forment „la méditation la plus vaste — parce que pensée à partir de la métaphysique — que l'Occident possède concernant l'essence de l'art"[4].

Dépasser l'esthétique et pourtant la confirmer, ainsi se précise l'ambiguïté eu égard à laquelle nous aimerions relire *L'origine de l'oeuvre d'art*. La question qu'éveille la reconnaissance de cette ambiguïté, peut-être pourrait-on de manière abrupte la formuler ainsi: en quoi l'essai échappe-t-il à Hegel? Immédiatement après avoir rappelé le propos de Hegel sur l'agonie moderne de l'art et avoir souligné l'impossibilité de l'esquiver, la postface, en effet, poursuit: „... la question demeure: l'art est-il encore une manière essentielle et nécessaire dans laquelle survient la vérité qui est décisive pour notre être-là

3. *Id.*, p. 63.
4. *Id.*, *ibid.*

historial, ou cela, l'art ne l'est-il plus? Mais s'il ne l'est plus, la question demeure de savoir pourquoi il en est ainsi. La décision sur la phrase de Hegel n'est pas encore tombée; car derrière cette phrase se tient la pensée occidentale depuis les Grecs, laquelle pensée correspond à une vérité de l'étant déjà advenue. La décision sur cette phrase tombe, si elle tombe, à partir de cette vérité et à son propos. D'ici là la phrase reste valable. C'est précisément pourquoi la question est nécessaire de savoir si la vérité que cette parole énonce est définitive, et ce qui s'ensuit s'il en est ainsi"[5].

Encore que les mots les plus lourds de ce texte soient susceptibles d'une double écoute — la vérité au sens de l'ἀλήθεια n'est pas la vérité au sens de la certitude absolue de soi; l'histoire au sens de l'avènement de l'absoluité de l'Esprit n'est pas l'histoire de l'Etre — l'empiètement des deux sens l'un sur l'autre est ici patent et c'est lui qui mérite interrogation. Comment la tentative de penser l'art non esthétiquement, c'est-à-dire non métaphysiquement, peut-elle recouper, en en reconnaissant la validité, fût-elle provisoire et non encore décidée, un propos qui, dans son texte d'origine, se fonde sur une approche de l'art qui est intégralement esthétique et métaphysique? Que ce recoupement n'ait rien de fortuit, qu'il touche au coeur même de l'interrogation heideggerienne sur l'art, les dernières phrases de la postface en témoignent avec vigueur: „Dans la manière dont, pour le monde déterminé à l'occidentale, l'étant déploie son être en tant que l'effectif, s'abrite une concordance spécifique de la vérité et de la beauté. A la transformation de l'essence de la vérité correspond une Histoire de l'essence de l'art occidental. Ce dernier est aussi peu compréhensible à partir de la beauté prise en soi qu'à partir de l'*Erlebnis*, en admettant que le concept métaphysique de l'art atteint l'essence de l'art"[6]. En ponctuant le recoupement ces propos dégagent pour ainsi dire les implications majeures de la question de savoir ce qu'il en est de la validité de la parole de Hegel sur l'agonie moderne de l'art. Derrière cette parole, était-il dit plus haut, „se tient la pensée occidentale depuis les Grecs, laquelle pensée correspond à une vérité de l'étant déjà advenue". Les dernières phrases de la postface invitent à reconnaître que cette vérité de l'étant, telle qu'elle est advenue pour les modernes, est l'effectivité, la *Wirklichkeit*. Ce mot, de toute évidence, joue un rôle majeur chez Hegel qui le prend au sens fort d'effectualisé, de résultat d'une mise en oeuvre. Est effectif au sens hégélien ce qui résulte d'une mise en oeuvre de l'Esprit. Est pleinement effectif ce en quoi

5. *Id.*, *ibid.*
6. *Id.*, p. 64, trad. modifiée.

l'Esprit, se mettant en oeuvre, ne trouve rien qui échappe à sa mise en oeuvre, ne rencontre rien d'autre que lui, ce en quoi, autrement dit, s'exhibe l'identité de l'oeuvrant, de l'oeuvre, et de l'oeuvrer. Cette pleine effectivité s'exhibe dans la modernité, c'est vers elle que l'histoire du monde s'est acheminée, en la présupposant dès l'abord. Dire que „pour le monde déterminé à l'occidentale, l'étant déploie son être en tant que l'effectif", c'est donc avancer une proposition de style hégélien. Il n'est pas moins hégélien de soutenir que ce déploiement occidental de l'effectivité abrite une „concordance spécifique de la vérité et de la beauté". Ce déploiement, en effet, c'est, pour Hegel, la maturation occidentale de l'effectivité, l'histoire occidentale comme gestation de celle-ci.

Au seuil de cette histoire — abstraction faite ici des antécédents orientaux — on trouve le monde grec dans lequel l'effectivité est certes appréhendée mais sous une forme qui est loin de correspondre à sa plénitude, à sa vérité. Que le monde grec ait appréhendé l'étant comme effectivité, c'est-à-dire comme mise en oeuvre de l'Esprit, Hegel en voit la preuve dans le fait que ce monde est de part en part artistique. L'être de l'étant y est honoré sous les espèces d'oeuvres d'art, dans lesquelles l'Esprit, sous sa forme grecque, appréhende sa propre opération. Mais ce même fait prouve aussi la déficience de cette appréhension. Parce qu'il l'honore dans des oeuvres d'art, le monde grec prouve que l'effectivité qu'il appréhende est alourdie de nature, d'immédiateté, de sensibilité. La vérité de l'effectivité, c'est l'identité de l'oeuvrant, de l'oeuvre et de l'oeuvrer. La modalité grecque de cette effectivité ne se hausse pas à cette Identité, elle affecte celle-ci d'une différence qu'elle même est incapable de surmonter. La concordance spécifiquement grecque de la beauté et de la vérité, c'est, selon Hegel, la plénitude de la première et la déficience de la seconde. Chez les Grecs, „la Beauté est le voile qui cache la vérité". De cette déficience, eu égard à la vérité de l'effectivité, la philosophie grecque elle-même porte témoignage. *Wirklichkeit* est le mot par lequel Hegel traduit l'ἐνέργεια aristotélicienne. En pensant l'ἐνέργεια comme entéléchie, Aristote, selon Hegel, prouve qu'il la comprit comme étant „en elle-même but et réalisation du but". Dans l'ἐνέργεια, Aristote appréhende à sa manière l'identité spéculative de l'effectivité, „la pure effectivité qui prend sa source en elle-même", „la négativité se rapportant à elle-même"[7]. Mais parce qu'elle est chez Aristote prisonnière d'une philosophie toute positive de

7. *S.W.*, XVIII, p. 321.

la nature, cette appréhension, à laquelle manque la reconnaissance de la négativité et de la médiation, ne vaut, aux yeux de Hegel, que comme le premier degré de l'auto-mouvement de l'Esprit[8].

Une fois ce premier degré dépassé — ce qui implique dépassement de la nature, de l'immédiateté, de la sensibilité — un processus s'engage au terme duquel l'effectivité, sous sa forme moderne, accomplit sa vérité: à savoir l'auto-certitude pour l'Esprit de son auto-effectivité. De la vérité comme accord à une nature donnée, l'Esprit est passé à la vérité comme absolue certitude de soi. Au terme de ce passage, on trouve la concordance spécifiquement moderne de la beauté et de la vérité. Elle est inverse de la concordance grecque, en ce sens que désormais la plénitude de la vérité rend manifeste la déficience de la beauté. Celle-ci n'est plus désormais qu'une modalité élémentaire de la certitude de soi, et c'est bien ce que démontre aux yeux de Hegel l'art moderne en se jouant de toutes les formes et de tous les contenus.

On peut donc prêter une écoute strictement hégélienne au propos de Heidegger: „A la transformation de l'essence de la vérité correspond une histoire de l'essence de l'art occidental". Puisqu'en cette histoire qui, pour Hegel, est celle d'un déclin par rapport au sommet grec de l'art, il y va de la manifestation de l'être de ce qui est sous les espèces de l'effectivité accomplie, la dernière phrase de la postface de Heidegger se prête, elle aussi, à une écoute non moins hégélienne: ni la Beauté comme pur concept abstrait, ni les effets que délèguent les oeuvres dans le vécu des individus ne sont à la mesure de l'essence de l'art.

Ce recoupement très étroit, nous nous proposons d'en interroger les implications dans le texte même de l'essai sur *L'origine de l'oeuvre d'art*. A vrai dire elles sont déjà signalées par notre analyse de la postface. Rassemblons-les sous forme de questions avant de nous tourner vers le texte: Qu'est-ce qui unit ou sépare la méditation de l'énigme et la théorie de l'essence? Qu'est-ce qui unit ou sépare le dépassement de l'esthétique et l'achèvement métaphysique de celle-ci dans la dialectique spéculative? Qu'est-ce qui unit ou sépare l'histoire de l'Etre et l'histoire de l'Esprit? Ces trois questions, sans doute conviendra-t-on qu'elles renvoient à une quatrième, plus fondamentale: Qu'est-ce qui, en ce qui concerne l'art, unit ou sépare la mise en oeuvre (ou ἐνέργεια) de l'ἀλήθεια au sens heideggerien et la mise en oeuvre (ou ἐνέργεια) de l'Esprit au sens hégélien?

8. Cf. Heidegger, „Hegel et les Grecs".

Pour nous débattre avec ces questions la fin de la postface nous donne un fil conducteur. En soulignant que ni la beauté prise en soi ni le vécu ne sont à la mesure de l'essence de l'art (occidental), elle rappelle somme toute les considérations méthodologiques du début de l'essai par lesquelles nous commencerons.

On a parfois remarqué que, par leur thème central, ces considérations méthodologiques s'apparentent, au moins formellement, à celles par lesquelles s'ouvrent les *Leçons d'Esthétique* de Hegel. Ce thème est celui du *cercle*.

Heidegger, prenant un appui tout provisoire dans les idées „communes", commence par ronger l'évidence de celles-ci et mettre en lumière ce à quoi elles sont aveugles: le caractère circulaire de la démarche qui s'enquiert de l'origine de l'oeuvre d'art. Si l'on dit que l'origine de l'oeuvre d'art est l'artiste, il faut ajouter aussitôt et réciproquement que celle-là est l'origine de celui-ci puisque sans elle il ne mériterait pas son som. Première figure — encore élémentaire — de la circularité, qui tout de suite rebondit en vertu d'un troisième terme. „L'artiste et l'oeuvre ne *sont* en eux-mêmes et dans leur réciprocité que par un tiers qui pourrait bien être primordial: à savoir ce d'où artiste et oeuvre d'art tiennent leur nom, l'art"[9]. Mais si l'on s'enquiert de l'essence de celui-ci entendu comme une origine, on ne peut manquer de rencontrer une seconde figure — plus profonde — de la circularité: „Ce qu'est l'art, il nous faut le saisir à partir de l'oeuvre. Ce qu'est l'oeuvre, nous ne le recueillerons que par la compréhension de l'essence de l'art"[10]. Cercle que le „bon sens" ordonne d'éviter mais que la pensée pensante se doit de parcourir: „Ce n'est ni un pis aller ni une indigence. S'engager sur un tel chemin est la force, y rester est la fête de la pensée, étant admis que penser soit un métier. La démarche première de l'oeuvre vers l'art, en tant que démarche de l'art vers l'oeuvre, n'est pas seule un cercle; chaque démarche que nous allons tenter circulera dans ce cercle"[11].

Rongeant l'évidence des représentations communes, la mise en lumière du cercle écarte du même coup deux formes antithétiques de philosophie de l'art: celle qui induit l'essence de l'art à partir du cumul d'indices empiriques, celle qui la déduit à partir de concepts supérieurs. Toutes deux sont également

9 *Chemins*, trad. cit., p. 11
10 *Id.*, p. 12
11 *Id.*, *ibid.*

aveugles au cercle sans lequel pourtant elles ne pourraient rien entreprendre. Très proche par ailleurs de la réduction phénoménologique de l'attitude naturelle, ce double geste de rejet est de style hégélien par ce qu'il écarte, par son insistance sur la circularité, par la manière dont il y conduit.

Il est aisé, en effet, de relever chez Hegel les deux figures de la circularité que nous venons de relever chez Heidegger. La première — réciprocité de l'artiste et de l'oeuvre fondée elle-même sur un troisième terme qui les déborde l'un et l'autre — est le thème de la figure individuelle de la conscience que la *Phénoménologie* nomme „le règne animal de l'Esprit et la tromperie ou la chose même". Cette figure est celle de l'auteur qui érige en absolu sa propre individualité. Pour cette conscience individuelle le caractère déterminé de sa nature n'est pas perçu comme une limitation mais comme un élément universel au sein duquel elle se déploie sans obstacles et est „pure relation réciproque avec soi dans son actualisation". Dans cette actualisation une différenciation s'instaure par rapport à la simplicité de sa nature originaire: cette conscience se propose un *but*, se représente le *moyen* de l'effectuer, et l'accomplit dans une *oeuvre*. Mais ces différences ne brisent pas la simplicité de cette conscience, elles sont inessentielles et la confirment plutôt dans sa circularité, dans son pur acte de se rapporter soi-même à soi-même. Quels que puissent être sa nature, les circonstances qu'elle trouve, ses buts, ses moyens, ses oeuvres, tout ici fait cercle avec elle-même: „il n'y a rien pour l'individualité qui ne soit par elle-même, ou il n'y a pas de réalité effective qui ne soit sa nature et son opération, pas d'opération et d'en-soi de l'individualité qui ne soient effectivement réels"[12]. Mais cette circularité de l'individu et de son oeuvre n'est que l'anticipation animale d'une circularité plus profonde et proprement spirituelle qui ne saurait être confinée dans les limites de cette individualité. L'expérience faite et subie par celle-ci fait apparaître le caractère trompeur du cercle auquel elle se tient. Plus profonde que ce cercle élémentaire, la „chose même" à laquelle cette expérience ne peut pas ne pas être affrontée est un tiers qui brise sa réciprocité simple et annonce en elle et au-delà d'elle-même le cercle véritable de l'Esprit.

Dans l'oeuvre en effet l'individualité prétendait n'accomplir que soi. Mais aussitôt que l'oeuvre existe, l'individualité dont elle provient et qui pensait n'y investir qu'elle-même, fait l'expérience de ce que l'oeuvre, étant pour d'autres, se prête à d'autres opérations que la sienne, et est ainsi emportée par un opérer

12. *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. Hyppolite, T. I., Aubier Montaigne, p. 330.

transindividuel qui est mouvement et devenir. Face à ce devenir, l'individu fait l'expérience de la contingence de ce dont il éprouvait la nécessité: talent, but, circonstances, moyens, oeuvre même. Celle-ci s'avérant éphémère, la conscience s'en dissocie et affirme son concept comme ce qui dure. L'oeuvre vraie n'est plus alors cette chose désormais contingente, mais la Chose même comme identité de l'être et de l'oeuvrer. La Chose vraie, l'affaire en cause, la *Sache*, ce n'est pas l'oeuvre mais l'Art. Mais aussitôt qu'elle invoque cette cause, l'individualité tend soit à la réduire à une sorte de prédicat universel des divers aspects de ses agissements, soit, si on lui reproche de ne s'intéresser ainsi qu'à elle-même, à faire de la cause une pure abstraction rebelle à toute particularisation. Elle oscille ainsi entre deux duperies, soit la fausse réduction de l'universel à l'individuel, soit la fausse dissociation de l'universel et de l'individuel. Comme cette cause dont elle se réclame n'est rien en fait sans l'opération de tous et de chacun, y compris la sienne, l'individualité fait l'expérience de ce que la Chose n'est ni un universel abstrait, prédicat d'espèces individuelles, ni un pur Idéal: „elle est plutôt la substance pénétrée et imprégnée par l'individualité; elle est le sujet dans lequel l'individualité est aussi bien comme elle-même ou comme cette individualité que comme tous les individus, et est l'universel qui est un être seulement comme cette opération de tous et de chacun"[13].

Quant à la deuxième figure de la circularité — on ne saisit l'art qu'à partir de l'oeuvre, mais l'accueil de celle-ci suppose une compréhension de l'essence de l'art — elle joue un rôle fondamental dans l'introduction aux *Leçons d'Esthétique*. Certes les premières pages de ces *Leçons* prennent grand soin de souligner que la pensée qui va s'y déployer n'est pas pleinement à la mesure de l'essence de l'art pour la raison précisément que le cercle qui, au niveau le plus profond, détermine cette essence ne peut se mettre pleinement en vue dans le cadre étroit où ces *Leçons* sont contraintes de se mouvoir. Ces *Leçons* ne seraient pleinement philosophiques, ou scientifiques au sens hégélien, que si elles répondaient au „besoin scientifique le plus élevé qui exige qu'alors même qu'un objet existe, sa nécessité n'en soit pas moins démontrée".[14] Hegel rapelle qu'à propos de l'objet de toute science, deux points entrent en considération: „premièrement, qu'un tel objet *est*, et deuxièment ce qu'il est". Dans les sciences ordinaires, en accord sur ce point avec la représentation commune, l'existence de tel objet vaut comme un

13. *Id.*, p. 342.
14. *Leçons d'Esthétique*, T. I, trad. Jankélévitch, Aubier, p. 11.

commencement absolu, un point de départ pur et simple à partir duquel elles s'achemineront vers l'essence. Ainsi le point de départ de l'esthétique ordinaire est qu'il existe des oeuvres d'art, que l'on peut „montrer". A partir de là, on estime qu'une méthode appropriée permettra de déterminer l'essence de ces oeuvres. Mais dans une science digne de ce nom, — et seule la totalité de la philosophie, l'encyclopédie des sciences philosophiques, a ce statut — rien ne doit être accepté comme un pur et simple donné soumis à la soi-disant contingence de l'existence. Qu'il y ait des oeuvres d'art, ce n'est pas une contingence donnée que la philosophie devrait, au point de départ, accueillir en la montrant, c'est pour la philosophie une nécessité qui peut et doit être démontrée. Cette nécessité découle du concept même, ou de l'essence, de l'art, lequel concept est lui-même un résultat découlant, en toute nécessité, de l'Esprit lui-même. L'esthétique n'a donc statut de science que lorsqu'elle est un anneau du système en tant qu'il démontre la nécessaire articulation de l'Esprit dans sa totalité. Dans la science, ainsi entendue comme système, „il n'y a pour ainsi dire pas de commencement absolu. Par commencement absolu, on entend souvent un commencement abstrait, un commencement qui *ne serait que* commencement. Mais la philosophie étant une totalité a, comme telle, son commencement partout. Or, essentiellement, ce commencement est partout un résultat. Il faut concevoir la philosophie comme un cercle revenant sur lui-même".[15]

Faute de pouvoir déployer l'enchaînement des anneaux du système, et mettre pleinement en vue le cercle en démontrant comment la production phénoménale des oeuvres a obéi à une nécessité d'essence émanant de l'Esprit et comment inversement leur production était nécessaire pour qu'il accomplisse son essence, — faute de cela, les *Leçons d'Esthétique* prennent pour point de départ la représentation ordinaire et les théories communes qui s'y rattachent: „... nous n'avons tout d'abord devant nous qu'une seule représentation, à savoir qu'il y a des oeuvres d'art. Cette représentation est de nature à nous fournir un point de départ approprié".[16] A partir de la représentation commune, il s'agira de faire chemin vers le cercle et de montrer comment celui-ci est à la fois présupposé et méconnu par celle-là. C'est en ce point que l'introduction à ces *Leçons* et le début du préambule de l'essai de Heidegger se recoupent. Même rejet de part et d'autre de la voie empiriste et

15. *Id.*, p. 14.
16. *Id.*, ibid.

de la voie intellectualiste. Et pour la même raison, qui est la méconnaissance du cercle. Impossibilité, selon Hegel, de la voie empiriste, car ou bien elle débouche sur des résultats négatifs — il n'y a pas d'essence —, ou bien elle conduit à des déterminations très abstraites et générales — celle, par exemple, selon laquelle l'art serait destiné à éveiller des sensations agréables — qui, outre qu'elles se heurtent aussitôt à des déterminations opposées, ont un champ d'application tellement vaste qu'elles sont applicables à bien d'autres domaines qu'à l'art. Nul moyen pour l'empirisme de remédier à ce vide ou à cette dilatation sans introduire subrepticement et contradictoirement dans ses procédures une vue confuse de l'essence. Contre quoi Hegel invoque Platon: „On doit considérer, non les objets particuliers, qualifiés de beaux, mais le Beau". C'est par l'Idée qu'on doit commencer. Mais cet autre commencement serait non moins fallacieux que l'empirisme, s'il consistait à considérer l'Idée comme un principe éthéré antithétique de la soi-disant concrétude du sensible ou comme un pur intelligible hétérogène à toute production phénoménale. Cela équivaudrait pareillement à méconnaître le cercle. Aussi bien l'Idée au sens hégélien n'est-elle pas sans sa mise en oeuvre, il lui appartient de „se différencier, se particulariser à partir d'elle-même, en donnant naissance à la variété, à la multiplicité, aux différences, aux multiples et différentes formes et figures de l'art ...".[17]

Soit, dira-t-on. Il est non moins hégélien qu'heideggerien de poser que ni le vécu, ni la Beauté prise en soi, ne sont à la mesure de l'essence de l'art. Mais il reste, ajoute-t-on, que ce n'est pas vers le même cercle qu'on s'achemine de part et d'autre: chez Hegel il s'agit du cercle spéculatif, chez Heidegger du cercle herméneutique. C'est bien en effet de la confrontation de ces deux cercles qu'il s'agit. C'est elle qui doit guider notre interrogation.

La circularité de la question de l'art dans *L'Origine* évoque une circularité déjà thématisée antérieurement par Heidegger, la circularité de la compréhension; en un sens — puisqu'elle concerne la „compréhension" de l'essence de l'art — elle se présente même comme un pas particulier du cercle herméneutique dont traitait le § 32 de *Sein und Zeit*. Ce cercle est annoncé dès l'exposé de la question du sens de l'être. Pour être assumée expressément cette question en effet réclame une explicitation préalable quant à son être de l'étant qui l'assume. Il n'y a là, souligne Heidegger, nulle pétition de principe, nul cercle vicieux, mais reconnaissance de ce que la compréhension de l'être est ce en quoi se meut depuis toujours l'étant que nous sommes.

17. *Id.*, p. 19.

Reconnaissance de la „remarquable référence, tant anticipative que rétrospective, de ce qui est demandé (l'être) à la question comme mode d'être d'un étant". Cette référence ambiguë, ce noeud du questionnement et de ce qui est en question, est essentielle au cercle herméneutique.

C'est de cette référence ambiguë que l'analytique du Da-Sein déploie la structure existentiale. Elle insiste sur ce que toute interprétation se meut dans un cercle. Mais cela n'est point dire seulement qu'en tant que comportement théorique qui explicite tel ou tel étant dans ses propriétés, toute interprétation se précède elle-même sous la modalité d'une compréhension pré-théorique. Certes toute explicitation de l'étant en tant que tel ou tel, est tributaire d'un mode d'être quotidien qui dores et déjà s'appuie sur l'acquis préalable de la manifestation d'un monde, dores et déjà y a dégagé des perspectives de sens et anticipé sur elles. Mais ce cercle même de l'interprétation et de la pré-compréhension n'est que l'expression d'un cercle plus profond: il renvoie à la „structure ontologiquement circulaire" du Da-Sein lui-même. Référer le cercle herméneutique à la structure du Da-Sein, c'est le référer à la triade existentiale de la situation, de la compréhension et de la déchéance. Cette triade forme une structure circulaire en ceci que chacun de ses termes y empiète sur les deux autres: pas de situation qui ne se comprenne comme telle, pas de compréhension qui ne soit située, l'une ne va pas sans l'autre, mais ni l'une ni l'autre n'est prémunie contre son oblitération, la déchéance justement qui consite à décliner le caractère inaliénable de l'une et de l'autre. Circulaire, cette structure l'est ontologiquement en ce sens que dans l'empiètement réciproque de ses termes il y va d'un *projet* d'être dores et déjà *jeté* dans l'apérité de l'être, mais toujours en passe d'oblitérer celle-ci et de se cacher à lui-même sous l'évidence publique et actuelle du *Vorhandenes*.

Annoncé par l'exposé de la question du sens de l'être, déployé dans son articulation existentiale par l'analytique du Da-Sein, le cercle herméneutique cependant n'exhibe son fondement qu'au moment où les constituants existentiaux de l'interprétation, une fois rassemblés dans la structure unitaire du souci, se prêtent à leur tour à une interprétation originelle qui, répétant l'analytique, manifeste que la temporalité est le sens ontologique du Da-Sein et le temps l'horizon transcendental de la question du sens de l'être. Le fondement du cercle herméneutique s'avère être alors le noeud des trois extases qui articulent la temporalité finie. Que l'ouverture soucieuse de l'être-là à sa possibilité d'être se précède toujours elle-même en tant qu'elle présuppose son inscription dans l'apérité de l'être, cela signifie que son advenue à soi (avenir) le concerne en tant qu'il a déjà été (passé), mieux qu'il y

a réciprocité de ces deux dimensions, toute reprise requérant une anticipation. „Eigentlich zukünftig *ist* das Dasein eigentlich *gewesen* ... Dasein kann nur eigentlich gewesen *sein*, sofern es zukünftig ist." C'est à l'intersection de ce chiasme de l'anticipation et de la répétition que survient tout rapport à quoi que ce soit de présent. C'est ce chiasme aussi que le rapport au présent est toujours en passe d'oblitérer, en accordant au présent, préalablement dissocié de sa fondation ek-statique, statut d'originaire.

Si tel est bien l'enseignement de *Sein und Zeit* concernant le cercle de la compréhension, on en inférera dabord qu'elle exclut tout privilège du présent comme toute hypostase de celui-ci sous la forme d'un *nunc stans* éternel. Le privilège du présent ne saurait témoigner que d'une oblitération de la circularité. On en inférera ensuite que la compréhension, ayant pour site la temporalité finie de l'être-là est rebelle à toute totalisation autre que finie, c'est-à-dire qui s'arracherait aux limites du projet intrinsèquement mortel constitutif de l'être-là, aux limites aussi de l'interaction de ces projets finis dont l'historicité radicale n'est justement pas totalisable dans une histoire.

Pour peu que l'on prête attention à ce qu'il s'agit ici de la compréhension de l'être, en tant qu'il n'est pas l'étant, on en inférera enfin que ce cercle est intrinsèquement différencié. Il ne faut pas dire seulement que toujours le projet est jeté; que toujours l'anticipation est rétrospective mais encore que le mouvement de transcendance qui constitue l'être-là émane moins de lui qu'il n'est sollicité par ce qui transgresse tout étant, par l'être, dont l'étant qui existe ek-statiquement n'est lui-même que le là. Dans la circularité de la compréhension, il y va, autrement dit, de la différence insurmontable, originaire et persistante, de l'être et de l'étant, différence dont se soutient la nature ekstatique de l'être-là sans que celui-ci la constitue.

C'est par ces trois traits que le cercle herméneutique est hétérogène au cercle spéculatif. Qu'on se rappelle la formule fameuse qu'en donne la *Phénoménologie de l'Esprit*: „Le vrai est le devenir de soi-même, le cercle qui présuppose et a au commencement sa propre fin comme son but et qui est effectivement réel seulement moyennant son actualisation développée et moyennant sa fin". Ce cercle implique privilège du présent, totalisation, et saturation. Il implique privilège du présent, en ce sens d'abord, que le devenir de soi-même ici évoqué est du point de vue de la *Phénoménologie* la succession phénoménale ou temporelle des moments du mouvement de l'esprit; en ce sens ensuite que ces moments phénoménaux ou temporels, définis par leur contribution à l'actualisation de plus en plus développée de l'esprit, épuisent leur effectivité dans cette contribution même, c'est-à-dire qu'ils sont liés à un

temps déterminé qui représente un degré déterminé de maturation de l'esprit, passé lequel ils ne sauraient se prêter à une reprise ou répétition (*Wiederholung*) mais seulement à une commémoration (*Erinnerung*); en ce sens enfin que le but, que ce devenir à la fois présuppose et poursuit, l'esprit certain de soi comme esprit, ou le concept se sachant comme tel, élimine la forme du temps, ce qui signifie ici la succession des présents, pour s'accomplir dans le *nunc stans* de la présence pleine, „l'Idée éternelle étant en-et-pour soi, qui éternellement s'actualise, se produit et se satisfait en tant qu'esprit absolu" (*Encyclopédie*, § 577). Ce cercle implique totalisation: c'est la même chose de dire que „le vrai est le devenir de soi-même" et de dire que „le vrai est le tout". Ici la compréhension est totalisation. Elle implique en particulier la totalisation du sens de l'histoire et des institutions qui y virent le jour. Qu'il implique saturation, c'est non moins évident: la différenciation n'a jamais chez Hegel statut d'originaire; elle n'est que l'antichambre de l'identité, son aliénation provisoire, ce à travers quoi l'égalité de Soi avec Soi se rend absolue.

Si telles sont bien les implications respectives du cercle herméneutique et du cercle spéculatif, les similitudes méthodologiques que nous relevions plus haut — rejet de l'empirisme et de l'a priorisme intellectualiste, position liminaire d'une double circularité (celle de l'oeuvre et de l'artiste par le moyen-terme de l'art, celle de l'oeuvre et de l'essence de l'art), acheminement vers le cercle à partir de la représentation commune — ne sauraient prouver une parenté de fond entre les deux démarches. A tous égards, les traits fondamentaux du cercle vers lequel celles-ci s'acheminent respectivement sont hétérogènes.

Toutefois la question reste ouverte de savoir quel sort l'essai sur l'*Origine de l'oeuvre d'art* réserve aux trois implications du cercle herméneutique, comment, autrement dit, dans son cheminement circulaire, il en vient à se prononcer sur le privilège du présent, sur la totalisation, sur l'excédentarité de l'être sur l'étant. C'est seulement en nous enquérant du sort réservé à ces implications que nous nous mettrons en mesure de cerner de plus près l'ambiguïté qui motivait notre enquête: comment le dépassement de l'esthétique, figure de la métaphysique, en vient-il à recouper l'esthétique la plus métaphysique qui soit, celle de Hegel?

Ce recoupement même, c'est jusqu'ici dans la seule postface de l'essai que nous en avons reconnu l'aveu plus ou moins implicite. Mais un autre texte, pratiquement contemporain de l'essai lui-même, l'avoue expressément et le pousse à une limite telle qu'il semble en résulter une abolition pure et simple des traits par lesquels se marquait, à nos yeux, l'hétérogénéité du cercle

herméneutique au cercle spéculatif. Il s'agit d'un passage capital du cours de 1936 sur „La volonté de puissance en tant qu'art". Le passage s'intitule „Six faits fondamentaux tirés de l'histoire de l'esthétique". Ces faits sont relevés par Heidegger — à l'occassion de son débat avec l'interprétation nietzschéenne de l'essence de l'art — pour „caractériser l'essence de l'esthétique, son rôle dans la pensée occidentale et sa relation à l'histoire de l'art".[18] Des six faits allégués, les quatre premiers nous concernent au premier chef, car leur formulation même constitue l'aveu le plus net du recoupement qui nous occupe. Rappelons les.

1. „Le grand art hellénique (l'art hellénique de l'époque de la splendeur) reste sans réflexion notionnelle correspondante, laquelle réflexion ne devrait pas nécessairement avoir le sens d'une esthétique ..."

2. „L'esthétique ne commence chez les Grecs qu'au moment où le grand art, mais aussi la grande philosophie correspondante (qui suit le même cours) touchent à leur fin. A cette époque, celle de Platon et d'Aristote, s'élaborent, en fonction du développement de la philosophie, les concepts fondamentaux qui délimiteront à l'avenir la sphère de toute interrogation concernant l'art." Il s'agit du doublet conceptuel ὕλη-μορφή, associé au doublet τέχνη-φύσις. Le premier doublet tire son origine de la détermination platonicienne de l'étant eu égard à son aspect: εἶδος ou ἰδέα. Comme d'autres textes heideggeriens de la même époque y insistent par ailleurs,[19] cette détermination même, à partir du moment où elle s'impose, implique qu'une conséquence de la φύσις, au sens pré-platonicien de procès de dévoilement de l'étant en totalité (ἀλήθεια), non seulement se détache de son origine, mais l'oblitère du fait même qu'elle acquiert statut fondateur et normatif à son égard. A partir du moment où elle est régie par la préséance de l'ἰδέα, la distinction ὕλη-μορφή fonctionne dès lors dans le contexte d'une oblitération de la φύσις (ou de l'ἀλήθεια). C'est à celle-ci que renvoyait initialement l'usage du mot τέχνη qui distinguait d'abord le savoir par lequel l'homme, au milieu de la φύσις, s'oriente, procède, se débat avec l'étant au gré de ce qu'il dévoile à partir de lui-même. Mais en s'associant à la distinction ὕλη-μορφή, elle-même régie par la préséance nouvelle de l'ἰδέα, la τέχνη „perd cette force de signification primitive" et subit une interprétation qui l'oriente dans le sens d'une aptitude à conférer une forme à un matériau. Or, il suffit de relever que cette aptitude ne relève pas du domaine des beaux-arts mais de celui de la fabrication des

18. *Nietzsche*, trad. Klossowski, pp. 78 sq.

19 Cf. surtout l'*Introduction à la Métaphysique*.

ustensiles pour être envahi d'un doute profond quant à la pertinence des concepts fondamentaux de l'interrogation philosophique sur l'art.

3. „Le troisième fait fondamental ... est le début des Temps modernes. L'homme et le libre savoir qu'il a de lui-même et de sa position au sein de l'étant deviennent désormais le lieu où se décide la manière de subir, de déterminer et de structurer l'étant." Le *cogito me cogitare* acquiert statut d'instance suprême pour juger de l'étant. „Moi-même et mes états constituons le premier étant proprement dit: c'est à cet étant si certain et d'après lui que sera mesuré tout ce qu'il y aurait encore d'autre à aborder en tant qu'étant." Ici naît, en étroite conjonction avec la métaphysique moderne de la subjectivité, l'„esthétique" comme discipline spécifique adonnée à l'étude du Beau dans l'art en tant qu'il se réfère, comme à une norme exclusive, aux états affectifs de l'homme. „Genre de considération préparé longtemps auparavant", souligne Heidegger. Il suppose, en effet, l'héritage platonicien brièvement évoqué plus haut, et consiste somme toute à „effectuer sur le plan de la sensibilité et du sentiment la même chose que la logique dans le domaine de la pensée", cette logique née avec la métaphysique elle-même et qui, dès sa naissance, lia la vérité à l'énonciation, au jugement et à ses règles.

Le troisième fait est donc la naissance de l'„esthétique" en tant que discipline moderne qui, conçue comme une logique de la sensibilité, „pose l'oeuvre d'art en tant qu'„objet" destiné à un „sujet", et pour la considérer prend pour règle la relation du sujet-objet, notamment la relation du sentir".[20]

C'est à propos de ce troisième fait fondamental que le recoupement qui nous occupe s'affirme le plus nettement. Heidegger écrit: „Parallèlement à cette élaboration de l'esthétique et aux efforts pour élucider et fonder l'état esthétique, un autre processus décisif s'accomplit dans l'histoire de l'art. Dans leur essor historial et leur être, le grand art et ses oeuvres ne témoignent de leur grandeur que pour autant qu'ils accomplissent une tâche décisive dans l'être-là historial des hommes: à savoir de rendre manifeste dans la guise de l'oeuvre ce qu'est l'étant en totalité et de préserver cette manifestation dans l'oeuvre. L'art et son oeuvre ne sont nécessaires qu'en tant qu'un chemin et un séjour de l'homme, où la vérité de l'étant en totalité, c'est-à-dire l'inconditionné, l'absolu s'ouvre à lui. Le grand art n'est pas seulement grand à partir ni seulement en vertu de la haute qualité de la chose créée, mais du fait qu'il est un „besoin absolu". Parce qu'il est cela et dans la mesure où il l'est,

20. *Nietzsche*, trad. cit., p. 77.

l'art peut et doit être grand dans le rang qu'il occupe; car ce n'est qu'en raison de la grandeur de son essentialité qu'il crée également pour le rang de la chose produite une latitude de la grandeur.

Parallèlement à l'élaboration du règne de l'esthétique et du rapport esthétique à l'art on assiste dans les Temps modernes au déclin du grand art dans le sens indiqué. Ce déclin ne consiste pas en ce que la „qualité" deviendrait moindre et que le style baisserait, mais en ce que l'art perd son essence, l'immédiat rapport à sa tâche fondamentale qui est d'exhiber l'absolu, c'est-à-dire de le situer en tant que tel de façon normative dans le domaine de l'homme historial ...".[21]

Qu'on nous pardonne cette longue citation. Encore qu'elle ne se réfère pas nommément à Hegel, il n'est pas besoin d'une longue familiarité avec l'esthétique spéculative, pour reconnaître ici l'écho évident du concept hégelien du grand art. Plus qu'un écho puisque l'expression „besoin absolu", mise entre guillemets par Heidegger, est manifestement empruntée à Hegel, qui pensait, en effet, que l'art n'est grand, c'est-à-dire pleinement art, que quand il répond au „besoin absolu" de manifester l'„inconditionné" ou l'„absolu", et qui pensait que ce besoin saisit historiquement le monde grec d'une manière telle que c'est à lui seulement que l'art fut vraiment „nécessaire", et ce à une époque dont la naissance même de la philosophie — avec Socrate et Platon — allait avaliser la fin. Parce qu'elle a pour pivot l'idée qu'il n'y eut de „grand art" que grec, et plus précisément présocratique, parce qu'en outre elle reprend expressément dans sa teneur spéculative la définition hégelienne du grand art — comme réponse nécessaire au besoin absolu d'exhiber l'absolu —, pour ces raisons la séquence des trois premiers faits fondamentaux allégués par Heidegger décalque très étroitement la succession hégelienne des âges de l'histoire de l'art: 1. grand art hellénique sans réflexion notionnelle correspondante; 2. fin grecque du grand art au moment où naît la métaphysique avec Socrate et Platon et où se prépare, à long terme, l'avènement de l'esthétique; 3. déclin proprement moderne du grand art au moment où la métaphysique entre dans l'ère de la subjectivité rendant possible la naissance de l'esthétique proprement dite. Dès lors il n'est pas surprenant que le quatrième fait fondamental allégué par Heidegger soit formulé dans la langue même de Hegel. Rappelons-le brièvement: 4. „... L'accomplissement de l'esthétique trouve sa grandeur en ce qu'elle reconnaît et prononce cette fin du

21. *Id.*, p. 82, trad. modifiée.

grand art. La dernière esthétique, la plus élevée de l'Occident, est celle de Hegel (...) C'est là que figurent les propositions suivantes: (...) „Dans toutes ces relations, l'art est et demeure pour nous, quant à sa suprême destination, une réalité passée'. „Les beaux jours de l'art grec, de même que les temps dorés du Moyen âge tardif, sont révolus' (W.W.X, I, p. 15 sq.)".[22]

Ce qui est extrêmement surprenant en revanche dans cette séquence de faits fondamentaux, c'est qu'elle reprend à son compte sans question un concept proprement métaphysique de l'art au moment même où, dans la mouvance d'une méditation des vocables les plus initiaux de la pensée grecque, elle fait signe vers une essence non-métaphysique de l'art. Surprenant emmêlement! Quoi de plus métaphysique, en effet, que d'assigner pour tâche essentielle aux beaux-arts d'exhiber „la vérité de l'étant en totalité, c'est-à-dire l'inconditionné, l'absolu". Quoi de plus surprenant que de prétendre que seul l'art grec de l'âge pré-socratique assuma cette tâche proprement métaphysique, ce pour quoi lui seul fut „grand", alors même que l'on souligne que les vocables les plus insistants des poètes et des penseurs de cet âge pré-socratique — l'ἀλήθεια et la φύσις — ne font justement pas signe vers un inconditionné, un étant suprême au fond de l'étant en totalité, mais vers l'unité duplice de la parution et de la réserve au coeur même de l'Etre, et alors même que l'on souligne, du même coup, que l'appellation grecque de l'art, τέχνη, ne désignait pas initialement un faire, une fabrication, l'imposition d'une forme à un matériau, mais un savoir, c'est-à-dire une ouverture à ce dévoilement ambigu qu'est la φύσις, un savoir-s'y-prendre avec lui, et correspondre à son ambiguïté même.

Que penser de cet emmêlement? On peut se demander s'il ne constitue pas l'impensé du dépassement heideggerien de l'esthétique, et s'il n'installe pas dans les textes consacrés à l'art une tension qu'ils n'ont jamais surmontée.

Remarquons d'abord, avant de relever les indices de cette tension, que dans la mesure où elle assume expressément la définition hégelienne du grand art, la conception heideggerienne de l'histoire de l'art occidental est amenée à abolir les trois implications du cercle herméneutique sur lesquelles nous insistions plus haut. La reprise de cette définition hégelienne entraîne en effet privilège du présent, totalisation de l'histoire et aplatissement de l'être sur le plan de l'étant ou de son étantité. Privilège du présent, sous la forme de ce profond jadis du matin grec où l'art, pour la seule fois, fut pleinement art. Totalisation

22. *Id.*, pp. 82-83.

de l'histoire, sous la forme de cette séquence des quatre faits fondamentaux que nous avons rappelés, auxquels s'ajoutent comme cinquième fait l'aspiration wagnérienne à l'oeuvre d'art intégrale dans l'élément indéterminé, dissolvant, sans mesure, d'une *Erlebnis* aveugle et évaporée, et comme dernier fait la réaction nietzschéenne contre ce vertige nihiliste par l'art, conçu comme ivresse de la volonté voulant son propre dépassement,c'est-à-dire son intensification toujours renouvelée. Ces deux derniers faits ne sont certes pas dans Hegel, mais ils prolongent une séquence dont nous avons relevé le style hégélien, puisqu'ils impliquent qu'aujourd'hui, à l'âge de la technique planétaire dont Nietzsche exprima l'essence métaphysique dans les doctrines jumelles de la volonté de puissance et de l'éternel retour, l'art ne fait plus que perpétuer sa non-essence. Que cette séquence enfin implique abolition de l'excédentarité de l'être sur l'étant, il suffit pour s'en convaincre de remarquer que le concept qui la régit, le concept hégelien du „grand art", a pour teneur non pas la différence de l'être et de l'étant, ou l'unité duplice de la parution et de la réserve au coeur de l'ἀλήθεια, mais la manifestation d'un inconditionné, d'un fondement absolu de la totalité, bref d'un étant suprême.

Pourtant, nous l'avons vu, ce concept proprement métaphysique de l'art se mêle dans le *Nietzschebuch* à une notion non métaphysique de l'art, et c'est bien cet emmêlement qui y était générateur d'une tension dont il est temps de rechercher maintenant les indices dans l'essai sur *L'origine de l'oeuvre d'art*.

Il est remarquable que l'expression „grand art" y figure. Heidegger insiste, au début de la seconde section de l'essai, sur ce que „c'est du grand art seulement qu'il est ici question".[23] Le contexte immédiat de cette phrase laisse peu de place au doute concernant l'origine hégelienne de cette expression. Non seulement l'expression vise comme chez Hegel le monde grec et le moyen-âge chrétien (Heidegger évoque les sculptures d'Egire, l'Antigone de Sophocle, le temple de Paestum, mais aussi la cathédrale de Bamberg) mais ces mondes sont évoqués, en un style très hégelien, comme irrévocablement disparus, et ces oeuvres comme n'étant plus ce qu'elles furent, du fait même de l'écroulement de ces mondes, et plus encore du fait même que nous modernes les abordons dans le registre de la représentation.

Heidegger écrit: „Le retrait et l'écroulement d'un monde sont à jamais irrévocables. Les oeuvres ne sont plus ce qu'elles ont été. Ce sont bien elles que nous voyons, mais elles sont elles-mêmes celles qui ont été. En tant que telles,

23. *Chemins*, trad. cit., p. 30.

elles nous font face sous la latitude de la tradition et de la conservation. Désormais, elles restent pour toujours de tels objets. Leur faire face est bien encore une conséquence de leur première immanence, mais non plus cette immanence même: elle s'est enfuie. Tout l'affairement autour des oeuvres d'art, si poussé et désintéressé qu'il soit, n'atteint jemais les oeuvres que dans leur être-objet. Mais l'être-objet n'est pas l'être-oeuvre".[24]

Difficile de ne pas entendre dans ces propos l'écho de ceux de Hegel évoquant dans la *Phénoménologie de l'Esprit* l'effondrement de la Grèce et „la disparition des oeuvres des Muses". „Ainsi, écrivait-il, le destin ne nous livre pas avec les oeuvres de cet art leur monde, le printemps et l'été de la vie éthique, dans lequel elles fleurissaient et mûrissaient mais seulement le souvenir voilé et la récollection de cette effectivité. Notre opération quand nous jouissons de ces oeuvres n'est donc plus celle du culte divin grâce à laquelle notre conscience atteindrait sa vérité parfaite qui la comblerait, mais elle est l'opération extérieure qui purifie ces fruits de quelques gouttes de pluie ou de quelques grains de poussière et à la place des éléments intérieurs de la vie éthique qui les environnait, les engendrait et leur donnait l'Esprit, établit l'armature interminable des éléments morts de leur existence extérieure: le langage, l'élément de l'histoire, etc., non pas pour pénétrer leur vie mais seulement pour se les représenter par soi-même".[25]

C'est bien encore dans une étroite affinité avec Hegel que Heidegger après avoir insisté sur ce que ces oeuvres du grand art ne sont plus pour nous modernes que „celles qui ont *été* (*die Gewesenen*)", affirme qu'„en tant qu'oeuvre (l'oeuvre) est chez elle uniquement dans le domaine qui est ouvert par elle-même. Car l'être-oeuvre de l'oeuvre règne et règne seulement dans une telle ouverture". Privilège du présent: les oeuvres du grand art ne furent vraiment oeuvres que dans le domaine que jadis elles ouvrirent. Pour nous elles n'oeuvrent plus à cette ouverture, elles se sont muées en objets.

Affinité encore, avec Hegel, dans le choix même de l'oeuvre qui est destinée à familiariser le lecteur avec l'avénement de cette ouverture: le temple grec. Choix lourd de sens puisqu'il suggère immanquablement que les oeuvres qui vraiment oeuvrent — c'est-à-dire les oeuvres du grand art — ne sauraient être que sacrées, que le monde qu'elles érigent est celui d'un „peuple" qui y conquiert l'effigie de son destin, et qu'elles ne restent oeuvres qu'„aussi

24. *Id.*, p. 31.
25. *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. cit., T. II, p. 261.

longtemps que le dieu ne s'en est pas enfui".[26] Ainsi Hegel prétendait-il que l'art ne fut pleinement art que dans la religion artistique du peuple grec et tant que celle-ci gardait vie.

Pourtant, pour éclatant qu'il soit, le parallélisme ne peut être poussé trop loin. Toute alourdie qu'elle soit d'échos hégeliens, la description même des traits par lesquels l'oeuvre ouvre son domaine échappe à l'emprise hégelienne. Dans le moment même où elle érige et consacre un monde, l'oeuvre, au fond même de celui-ci, fait ressortir ce qu'il ne saurait absorber, la Terre, autre nom de la φύσις. De sorte que cela même qu'elle manifeste, dispose, ordonne et organise, est renvoyé et confié par elle à l'insaisissable, à l'énigme, au secret. Essence polémique de l'oeuvre, que Hegel certes salua dans le grand art grec, mais où il ne voulut reconnaître qu'un conflit provisoire, la tension de la substance et du sujet dans l'attente de l'absorption de la première par le second. Rien de tel chez Heidegger. La Terre ou la φύσις n'est pas la substance que l'Esprit est appelé à dissoudre dans son mouvement d'accès à la pleine certitude de soi. Bien plutôt elle est au coeur du dévoilé la réserve insondable qui en est la ressource toujours présupposée et toujours renouvelée.

C'est ici que le motif hégelien, épousé confusément par Heidegger, entre en tension avec ce qui lui échappe. C'est une chose de dire comme dans le *Nietzschebuch*, à la manière de Hegel, que le grand art répond au besoin absolu d'exhiber „la vérité de l'étant en totalité, c'est-à-dire l'inconditionné, l'absolu". C'est une toute autre chose de dire, comme ici, qu'il fait venir dans l'ouvert le combat du monde et de la terre.

Dans ce combat à la faveur duquel seulement l'oeuvre est proprement oeuvre, il y va de l'essence intrinsèquement polémique de l'ἀλήθεια. C'est elle qui se met en oeuvre dans l'oeuvre. Or la méditation de cette essence ne peut pas manquer d'ébranler l'apparente évidence de la notion de „grand art" et tout le réseau de réminiscences hégeliennes qu'elle charrie.

Relevons les indices de cet ébranlement. Le seul fait que charge soit donnée d'abord à un tableau de Van Gogh de faire apercevoir cette mise en oeuvre de l'ἀλήθεια n'est pas compatible avec les connotations hégeliennes du concept heideggerien du grand art. A quel „peuple historial" l'oeuvre de ce peintre moderne, dont les tableaux restèrent maudits de son vivant, aurait-elle bien pu fournir dans Dieu sait quelle présence unanime l'effigie de son destin? Or c'est pourtant bien à même la *Verläßlichkeit*, plus profonde que l'ustensilité, le lien

26. *Chemins*, trad. cit., pp. 32-33.

du monde et de la terre que manifestent les chaussures paysannes peintes par Vincent. En outre, la méditation même de l'ἀλήθεια sur quoi débouche la description du temple grec est amenée à relativiser le privilège aléthéique de l'être-là grec, ébranlant du même coup le privilège artistique des Grecs. Heidegger n'écrit-il pas: „L'essence de la vérité en tant qu'ἀλήθεια reste impensée dans la pensée grecque et, encore plus, dans la philosophie qui lui succède. L'éclosion est, pour la pensée, ce qu'il y a de plus clos dans l'être-là grec, mais simultanément, ce qui y fit présence dès sa naissance". La séquence, d'origine hégelienne: Grèce artistique mais non philosophique — Grèce philosophique mais déjà plus artistique — n'est donc pas le dernier mot, car c'est aux penseurs même de l'âge artistique et non encore philosophique, ou métaphysique, de la Grèce, que l'ἀλήθεια resta close encore qu'elle „faisait éclair" dans leurs vocables les plus insistants. Leur dire est donc moins le vestige d'un trésor dont ils auraient eu le privilège qu'une constellation de signes en attente aujourd'hui même d'une méditation toujours à venir.

Davantage, cette même méditation de l'ἀλήθεια, du dévoilement, est conduite, chemin faisant, à écarter toute prétention critériologique. Au centre de cette méditation, il s'avère, en effet, que „la *Lichtung* où l'étant vient se tenir est en elle-même à la fois une réserve (*Verbergung*)" et que celle-ci règne au milieu de l'étant sur un double mode, le mode du refus ou du dérobement (*Versagen*) que nous atteignons au mieux „quand d'un étant nous ne pouvons plus que dire: il est", et le mode du déplacement ou de la simulation (*Verstellen*) qui survient lorsqu'à l'intérieur de la *Lichtung*, de l'étant masque de l'étant, ou se donne pour autre qu'il n'est. Or de ce double mode Heidegger écrit: „La réserve peut être un *Versagen* ou n'être que *Verstellen*. Nous ne sommes jamais directement sûrs si elle est l'un ou si elle est l'autre. La réserve se réserve et se dissimule elle-même". Et plus loin: „La vérité se déploie en tant qu'elle-même, dans la mesure où le refus de la réserve accorde, comme dérobement, la provenance perpétuelle de l'éclaircie, et dans la mesure où, en tant que simulation, il assigne à toute éclaircie l'inlassable tranchant de l'illusion".[27] Ici s'exprime sans doute l'ébranlement le plus vif du motif hégelien: comment parler fermement du „grand art", et suggérer par là même un partage sûr du grand et du petit, si nous ne pouvons être sûrs que la réserve, indissociable du dévoilement, nous aborde sur le mode du dérobement ou sur celui de l'illusion. Comment, dans ces conditions, partager, à la manière de Hegel, l'âge de la grandeur et celui du déclin de l'art?

27. *Id.*, pp. 41-42.

N'est-ce pas à mille lieues d'ailleurs de cette „grandeur" hégelienne, à mille lieues de l'exhibition de l'inconditionné, à mille lieues de toute monumentalité, de toute unanimité résolue et présente d'un peuple historial, qu'il écrit plus loin que dans l'oeuvre „c'est le simple *factum est* qui veut être maintenu dans l'ouvert; ceci: qu'ici est advenu une éclosion de l'étant, et qu'elle advient encore, précisément en tant que cet être-advenu; ceci: qu'une telle oeuvre *est*, plutôt que de n'être pas. (...) C'est justement là où l'artiste, le processus et les circonstances de la genèse de l'oeuvre restent inconnus, que cet éclat, que ce *quod* de l'être créé ressort le plus purement de l'oeuvre". Et encore: „Plus solitairement l'oeuvre, constituée en stature, se tient en elle-même et plus purement elle semble délier tout rapport aux hommes, plus simplement l'éclat qu'une telle oeuvre *soit* accède à l'ouvert et plus essentiellement l'insaisissable fait éclat, faisant éclater ce qui jusqu'ici paraissait saisissable".[28]

En ce point infime, pour ainsi dire insignifiant puisque rebelle à tout savoir et à tout pouvoir, en ce point qu'est l'offrande simple, par l'oeuvre, de l'énigme qu'elle soit plutôt que de n'être pas, la méditation heideggerienne est radicalement inintégrable par le cercle spéculatif.

Il y a donc bien dans le texte de l'essai sur *L'origine de l'oeuvre d'art* une tension entre ce que nous appelions en commencant d'une part l'attention à l'énigme, d'autre part l'apport d'une solution au problème philosophique de l'essence de l'art. Certes le langage de l'essai est de part en part interrogatif à la différence de celui du *Nietzschebuch* qui est massivement affimatif. Dans cette mesure même, le poids du cercle spéculatif y est moins lourd que dans le *Nietzschebuch*. Qu'il y soit cependant déterminant rien ne le montre mieux que sa résurgence implicite au moment même où l'essai reprend expressément à propos de l'art l'enseignement du cercle herméneutique. Il s'agit, dans la troisième section, des pages sur la *Dichtung* entendue comme l'essence de l'art. Heidegger écrit: „L'essence de la *Dichtung*, c'est l'instauration de la vérité. Cette instauration, nous la prenons ici en un triple sens: comme *don* (*Schenken*), comme *fondation* (*Gründen*) et comme *inauguration* (*Anfangen*). Cependant toute instauration n'est réelle que dans la sauvegarde. Ainsi, à chaque mode d'instauration, correspond un mode de la sauvegarde". C'est là, précise le texte, la „structure essentielle de l'art".[29] Qu'il s'agisse bien ici d'une

28. *Id.*, pp. 51-52.
29. *Id.*, p. 59.

variante du cercle herméneutique, du cercle du projet jeté qu'est la compréhension, le texte l'indique sans équivoque en qualifiant la *Dichtung* de „projet poématique" qui ouvre „ce en quoi l'être-là, en tant qu'historique, est déjà jeté". Que dans cette structure de la *Dichtung*, les traits que nous relevions plus haut dans le cercle herméneutique soient présents, cela n'est pas douteux, puisque le *don*, ici évoqué, désigne la surabondance de l'être sur l'étant, puisque le *fondation*, ici évoquée, consiste à confier ce qui est institué par l'oeuvre au déjà-là de la terre ou de la φύσις, et puisque l'*inauguration* enfin consiste à ouvrir un espace à venir de sauvegarde et de reprise. Cercle intotalisable puisqu'il s'y agit du recoupement toujours renouvelé des trois ekstases du temps, c'est-à-dire d'un advenir (*Geschehen*) qui se réserve au coeur même de ce qui advient. On peut se demander toutefois si l'ombre du cercle spéculatif ne plane pas sur la méditation de cet advenir qui est l'Histoire même de l'Etre. N'est-ce pas elle qui régit de loin dans le texte l'esquisse par Heidegger d'une histoire de l'art découpée en trois grandes périodes: grecque, médiévale, moderne? N'est-ce pas elle surtout qui conduit à attribuer chacun de ces éclatements de l'Histoire à „l'éveil d'un *peuple* à ce qu'il lui est donné d'accomplir"? N'est-ce pas elle aussi — et plus encore — qui mène à demander au terme de l'essai si l'art aujourd'hui peut encore être une „origine" ou s'il n'est plus „qu'une défroque que nous traînons derrière nous"?

Concluons. Que l'ombre de l'histoire spéculative de l'Esprit pèse sur la méditation heideggerienne de l'art, deux autres signes encore, par-delà le texte que nous venons de scruter, nous semblent l'attester. Le premier est la hâte avec laquelle Heidegger, comme en font foi la conférence d'Athènes et l'interview du *Spiegel*, confine l'aventure de l'art contemporain dans les limites de la technique, c'est-à-dire de ce qu'il appelait le *Gestell*, figure achevée de la métaphysique. Pourquoi cette hâte, alors même que la conférence sur „*La question de la technique*" semblait suggérer une tout autre approche. On se rappellera, en effet, que cette conférence rongeant l'évidence naïve des conceptions instrumentalistes de la technique, montrait comment la technique contemporaine qui accomplit et termine l'âge moderne de la métaphysique de la subjectivité, est au sein même de la provocation généralisée qui la constitue, un mode du dévoilement, c'est-à-dire de l'ἀλήθεια. Son essence est donc ambigüe: à la fois règne de l'oubli le plus épais de l'Etre, puisque l'étant s'y réduit à sa disponibilité pour des manipulations et des calculs, et manière qu'a l'Etre de nous solliciter en préservant son secret. Gémellité donc du péril et du salut. En vertu précisément de cette ambiguité, l'essence de la technique n'est rien de technique. Heidegger ajoutait alors: „c'est pourquoi la réflexion

essentielle sur la technique et l'explication décisive avec elle doivent avoir lieu dans un domaine qui, d'une part, soit apparenté à l'essence de la technique et qui, d'autre part, n'en soit pas moins foncièrement différent d'elle. L'art est un tel domaine ...".[30] S'agit-il ici encore de l'art du matin de l'hellénité? Peut-être. Mais si c'est le cas, pourquoi ce privilège sinon en vertu de réminiscences hégeliennes non interrogées? Pourquoi l'art contemporain n'attesterait-il pas cette „essence ambiguë"? Même en concédant, et à notre sens il fait le concéder sans réserve, que l'art contemporain s'invente et s'exhibe sur le mode du défi et de la provocation, le fait même que ceux-ci soient proclamés et livrés aux regards, ne consiste-t-il pas, du même coup, à faire apercevoir l'énigme qu'ils soient, donc à annoncer l'essence ambiguë qui apparut au penseur engagé sur la voie secrète de la méditation de l'Etre?

Le deuxième signe est l'insistance avec laquelle Heidegger souligne que l'Esthétique, rejeton de la métaphysique moderne de la subjectivité, fait de l'oeuvre d'art un „objet" de l'expérience vécue, de l'*Erlebnis*. C'est justement parce que l'art lui-même est entré dans l'horizon de l'Esthétique, ainsi définie, qu'il est voué au déclin de son essence qui est de mettre en oeuvre l'ἀλήθεια. Or Heidegger lui-même nous a appris à reconnaître qu'une esthétique au moins, une philosophie proprement moderne de la subjectivité, échappait à cette caractérisation: la *Critique de la faculté de juger*. N'indique-t-il pas qu'en appelant faveur (*Gunst*) l'attitude par laquelle nous accueillons la chose belle, Kant fait en quelque sorte éclater la moderne corrélation du sujet et de l'objet, puisqu'une telle faveur est, en deça de toute conceptualisation objective, de toute prise sur une fin, de toute complaisance subjective, la pure ouverture au dévoilé comme tel.[31] L'étonnant est que cette profonde lecture de Kant ne soit nullement intégrée par Heidegger à sa méditation de l'histoire de l'art en tant qu'elle est liée à l'histoire de l'esthétique. Tout se passe comme si dans le repérage des étapes de cette histoire — fût-elle déterminée par l'oubli croissant de l'Etre et non par la parousie de l'Esprit — Hegel seul avait servi de guide. Il y avait pourtant dans Kant, en stricte continuité avec la doctrine de la faveur, invitation faite à jeter un autre regard sur cette histoire de l'art, à ne l'envisager ni en terme de progrès ni en terme de déclin, mais comme une „originalité", c'est-à-dire chez Kant une énigmatique irruption de nature, qui ne cesse de se renouveler au contact même de la tradition qui l'inspire. Il y a ici comme une approximation kantienne du cercle herméneutique: le passé de l'art n'est pas

30. *Essais et conférences*, trad. Préau, Gallimard, p. 47.
31. Cf. *Nietzsche*, T. I, trad. cit., pp. 101 sq.

du révolu, c'est à jamais une myriade de signes riches d'avenir. Cette approximation, Heidegger ne la relève pas. L'eût-il fait, peut-être aurait-il été amené à admettre que l'entrée moderne de l'art dans l'horizon de l'esthétique était moins signe de déclin ou d'emprisonnement définitif dans la clôture de la subjectivité que d'ouverture nouvelle à l'énigme du dévoilement.